



Valenciana  
ISSN: 2007-2538

Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y  
de Letras Hispánicas

Ramírez Paredes, Jesús Eduardo  
La conformación sínica del texto musical bajo la perspectiva de filósofos y críticos del arte  
Valenciana, núm. 26, 2020, Julio-Diciembre, pp. 155-182  
Universidad de Guanajuato, Departamentos de Filosofía y de Letras Hispánicas

DOI: <https://doi.org/10.15174/rv.vi26.486>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=360365003007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en [redalyc.org](http://redalyc.org)

# La conformación sínica del texto musical bajo la perspectiva de filósofos y críticos del arte

## The signic conformation of the musical text under the perspective of Philosophers and Critics Art

Jesús Eduardo Ramírez Paredes  
Universidad de Sonora, México  
jicoteaguamielero@hotmail.com

Resumen: Los compositores han depositado en sus textos ideas o emociones gracias al uso de signos como en el lenguaje escrito. Es difícil pensar que las manipulaciones de los materiales musicales no alcancan significado alguno y quedan como un hecho carente de la participación afectiva del compositor. En los tratados de música, muy pocas veces se abre el espacio para dimensionar ampliamente nociones como la de texto musical, signo, estado afectivo, lenguaje y discurso. Por ello, apelo a la fuerza inventiva de la filosofía –como disciplina para generar conceptos que proporcionen esquemas de pensamiento útiles para articular saberes provenientes de diferentes disciplinas– para responder las siguientes cuestiones: ¿De un texto musical, emerge significado alguno? ¿Un texto musical, acaso comunica?

Palabras clave: estado afectivo, pensamiento discursivo, retórica, signo, unidades de lenguaje.

**Abstract:** Composers have written in their texts ideas or emotions thanks to the use of signs in the written language. It's hard to imagine that manipulations of musical material can't reach any significance and they stay as a fact lacking the affective intervention from the composer. In musical treatises, we can barely find opportunities to broaden the notions of musical text, sign, emotional state and discourse. Because of this, I appeal to the creative force of philosophy –as a discipline to generate concepts that lead to schemes of thought useful to articulate knowledge coming from different disciplines– to respond the following questions: Does any meaning result from a musical text? Does a musical text communicate?

**Keywords:** Affective state, Discursive thinking, Rhetoric, Sign, Language units.

Recibido: 28 de junio de 2019

Aceptado: 5 de septiembre de 2019

<https://dx.doi.org/10.15174/rv.vi26.486>

El presente artículo se deriva de reflexiones teóricas acerca del proceso de creación musical que considero pertinentes incorporar para guiar o acompañar el proceso de creación musical en los contextos académicos. La metodología de estas reflexiones se basa en una revisión bibliográfica que sustente un marco teórico con conceptos apegados a la naturaleza expresiva de la música. Se trata de dar cuenta de una noción ampliada de texto y lenguaje con el fin de ofrecer reflexiones en torno a la cualidad discursiva y del estado afectivo, pues estos dos elementos forman parte de la naturaleza configurativa de una pieza musical, así como las manipulaciones del material musical.<sup>1</sup> El texto musical, como un contenedor

<sup>1</sup> Material o materiales musicales son los componentes que caracterizan al sonido musical como: ritmo, timbre, tono, el espacio donde suena un tono (agudo,

de fuerzas internas y externas provenientes de esferas distintas, se presenta como un escenario natural de interdisciplinariedad. En esta búsqueda de saberes, propio del trabajo interdisciplinar, he topado con caminos cortados o con trayectorias abandonadas que trataré de exponer y reflexionar para argumentar la pretensión de este artículo.

En este sentido, conviene mencionar otros términos que suelen estar relacionados con la palabra afecto como son: sensación, inclinación, pasión y sentimiento, solo para notar las relaciones y diferencias que tienen respecto al término afecto. Para ello, es oportuno apoyarme en un filósofo francés posthegeliano que menciona: “La sensación es un estado psicológico que resulta inmediatamente de la excitación de uno o de muchos nervios sensitivos” (Bergson, 1990: 220). En consecuencia, se puede expresar como el resultado de una diferencia, es decir, un estado inicial y uno final, lo que supone un estado resultante y un flujo vitalmente sentido en el espacio de esa diferencia. Respecto al término inclinación y en palabras del mismo autor “se llaman inclinaciones a las tendencias naturales del alma” (Bergson, 1990: 229). Este término es una especie de mediador entre la sensación y la pasión. Es la manera de dirigir una sensación según lo que apasiona. Pero ¿qué es una pasión según Bergson?, “es una inclinación exagerada, pervertida, que exagerando infinitamente su objeto, y tendiendo con violencia, excluye la reflexión, o si admite el razonamiento, lo corrompe antes que lo sirve” (Bergson, 1990: 81). Finalmente, este filósofo llama sentimiento a “un estado afectivo provocado por un estado psicológico anterior” (Bergson, 1990: 227). Por lo tanto, es preciso abundar sobre la idea de “estado afectivo”.

---

medio o grave), el tiempo y sus diferentes formas de duración, la intensidad (sonido fuerte o silencioso), el silencio, número de sonidos y tipos de acomodo del mismo.

Gilles Deleuze nos explica que una sensación es un compuesto de afectos y preceptos que surge como un paso de vida, o un proceso que caracteriza un flujo de lo vitalmente sentido: “Un paso de vida no es vivible porque es impersonal, es un entre en el que se liberan líneas expresivas que ya no pertenecen a un sujeto ni a un objeto, sino a un material. Toda la materia se vuelve expresiva” (2005:168). Este proceso o este paso de vida es lo que un artista puede captar para ser representado. El tercer elemento, el material, que Deleuze plantea en lugar de la realidad me permite conectarlo con la noción de signo y de texto que plantearé un poco más adelante, pues –antes de pensar en una realidad o un mundo exterior– el flujo de lo que se siente es plasmado en un texto, al menos, en una tradición occidental en cuanto a la música se refiere.<sup>2</sup>

La composición de un texto musical en la tradición occidental lleva consigo las fuerzas del ánimo, dimensión que ha sido reflexionada con lucidez por parte de la filosofía. Sin embargo, a veces estos fundamentos pasan por desapercibidos en la práctica compositiva de música, aunque insoslayablemente un compositor vivencia la sensación, la pasión y el sentimiento. No obstante, un compositor también autogestiona las fuerzas del entendimiento para generar el discurso musical en función del tiempo, el objeto y las condiciones humanas. Pero ambas cosas, las fuerzas del ánimo y el entendimiento, se condensan en un texto musical a través del material.<sup>3</sup> Por ello, el acto de creación musical lo planteo como

<sup>2</sup> El paso de un código sonoro a uno gráfico ha sido un distintivo de la cultura de occidente que dio paso a la evolución de la notación musical y, con ello, la aparición de textos musicales o partituras, desde la Edad Media hasta nuestros días.

<sup>3</sup> La interdisciplinariedad busca evitar polarizaciones que privilegian una sola disciplina o conceptos que se han vuelto capitales a pesar de ser producidos desde puestos de observación distanciados de la naturaleza del objeto. En otras palabras, estas disciplinas responden las preguntas que se plantean desde sus

un proceso de semiosis que trae como consecuencia una noción ampliada del texto donde se genera un contexto de lenguaje provocado por el signo y donde el compositor, en cada texto musical, ofrece un paquete de instrucciones auditivas para las audiencias.

De esta manera, la noción de signo se vuelve relevante, debido a que en él se plasma la participación de tres agentes fundamentales del acto de creación musical: el sujeto, el objeto y el material. Así pues, el signo es un sustituto del objeto, sea éste casi cualquier cosa. También, es el vehículo de lo suscitado en el sujeto y, además, representa al material. Estos tres elementos son causas de origen en la composición de un texto musical. Dicho lo anterior, si en un texto coexiste el signo, con todo y sus dimensiones, conviene conocer una acepción de dicho término. Un reconocido semiólogo musical menciona que: “Más que un tipo especial de objeto, los signos son funciones. Un signo es un objeto o pensamiento, una percepción tangible o intangible, un sentimiento, algo real o soñado, un movimiento o un gesto, etc.; en definitiva cualquier cosa que nos permite comprender algo más a lo que es en sí misma” (López Cano, 2007: 4). Más adelante interconectaré la noción de signo con las reflexiones de una filósofa norteamericana con sobrada sensibilidad para la música.

Leonard Meyer, otro estudioso de la música, también ha reflexionado sobre eso que se plasma en un texto o sobre ese paso de vida, como diría Deluze. El investigador ha señalado que “el afecto o el sentimiento emocional se originan cuando una expectativa –una tendencia a responder– activada por una situación musical que sirve de estímulo, es temporalmente inhibida o temporalmente bloqueada” (Meyer, 1956: 51). En acuerdo con Meyer, tanto las

---

márgenes, pero atribuyen relevancia e importancia a la música, solo que esa relevancia suele encontrarse más en las situaciones de incidencia que en el sonido. Por ello, el regreso a una filología musical permite ampliar e interconectar la noción de texto musical con otros saberes.

expectativas cumplidas como las frustradas son creadas por el mismo contexto de lenguaje generado por el texto, en otras palabras, por la retórica del discurso musical.

En este filón del signo, la filósofa norteamericana que había quedado pendiente líneas arriba señala que “una obra de arte difiere del símbolo genuino... en que no apunta más allá de sí misma hacia otra cosa distinta de sí. Su relación con el sentimiento es interesante, pero no la analizaremos aquí” (Langer, 1962: 9-10). De las palabras anteriores se pueden extraer dos elementos: primero, la obra de arte como algo con posibilidades de sentido que –para el fin que aquí me ocupa– equiparo a la noción de texto; segundo, el proceso de relación de signos que entre sí generan un contexto de lenguaje suficiente para generar factores de comunicación.

Es necesario mencionar aquí que el “símbolo genuino”, como dice Langer, es una figura retórica basada en la asociación de ideas, el cual consiste en referirse a un objeto material que, por representación o semejanza, sugiere una realidad distinta, por lo común un sentimiento o una idea abstracta. Llama la atención que esta autora mencione que la relación de una obra de arte con el sentimiento es interesante, pero que no lo analiza porque en varios de sus libros dedica muchas páginas al tema del sentimiento y las emociones. Así pues, el signo insoslayablemente alude a algo y es susceptible de ser valorado. Para la caracterización de los afectos en un texto musical aunque unas veces se valora más al objeto, otras veces más al sujeto y otras tantas más al material, considero que es preciso –por asunto metodológico que tiene como finalidad un regreso hacia una filología musical– atender las situaciones internas a la enunciación. Entonces, los dos elementos mencionados –texto y dimensiones del signo– no son independientes, sino complementarios. El signo,<sup>4</sup> por

<sup>4</sup> Los signos no lingüísticos son de tres clases: indicios, íconos y símbolos. En este artículo no se pretende establecer qué clase de signo no lingüístico es la

tanto, es el vehículo que contiene la enunciación del emisor y que se plasma en un soporte, en un texto.

El camino trazado por Langer es asunto de principio metodológico. Es decir, parte de que una obra terminada con su intrincado signico contiene información necesaria en sí misma. Al incorporar la idea de funciones que plantea López Cano dentro del concepto de signo, las ideas de Langer se pueden ampliar. Tomando como punto de partida una dimensión sintáctica –en cuanto que la configuración de un texto depende de ese entramado de signos– se entiende que no se opera con diferentes asuntos algo que no tendría por qué ser de otra manera o distinto de sí; aunque el resultado del proceso de enunciación insoslayablemente alude a algo, para conformar un texto es preciso generar enunciación.<sup>5</sup> Entonces, el signo se convierte en el vehículo para comprender ese algo. En una pieza musical, se nota que mediante el signo se llevan a cabo procesos de referencias que pueden ir más allá de la naturaleza de su registro y es éste, también por principio metodológico, un depósito

música, debido a que en un proceso de semiosis, como es la música, pueden interactuar las diferentes clases de signos no lingüísticos, sobre todo si se considera que la competencia musical de un receptor puede adecuarse cuando interpreta su audición, resultando unas veces una traducción de lo que oye en alguna ruta signica. No obstante, en la consideración de perspectivas en la conformación signica del texto musical, el ámbito de indagación no es el del receptor, sino el del emisor y el mensaje, o sea, quien conforma al texto y el texto mismo; el compositor y el texto musical.

<sup>5</sup> “Proceso de enunciación” es un concepto bien acuñado por José María Paz Gago en *La Recepción del poema. Pragmática del texto poético*, donde plantea una perspectiva interesante con énfasis precisamente en el texto. Hace análisis de los factores implicados en la comunicación poética y es a través de este elemento, el factor comunicacional, que permite fusionar enfoques sobre los estudios literarios que habían tomado rumbos opuestos unas veces centrados en el texto, otras en el contexto.

to referencial donde se caracterizan las variadas formas de afectos o sentimientos discursivamente articulados por la razón.

A pesar de que Susanne Langer no pretendía analizar la relación de la obra de arte con el sentimiento, del riguroso ejercicio de auscultación que hizo resultan posibles relaciones con la dimensión emotiva y la obra de arte, dando pauta para indagar sobre saberes provenientes de otras esferas; por ejemplo, cuando apunta que “En realidad, el sentimiento que expresa una obra de arte parece como si estuviera directamente dado con ella –como el sentido de una metáfora, o el valor de un mito religioso– y no fuera separable de la expresión” (Langer, 1967: 100).

La autora plantea una caracterización del sentimiento en una obra de arte al incorporar en su reflexión los saberes de otros ámbitos como la literatura, en específico con la poética cuando hace referencia a la metáfora en relación con el sentimiento. En otras palabras, se refiere a que el paso de vida, afecto o sentimiento –como efecto conclusivo y arquitectónicamente ordenador tanto en un oyente y como fenómeno que experimenta el emisor musical también–, se encuentra contenido en la información de la construcción poética de la metáfora, y que es ésta la que hace posible al texto debido a un contexto de lenguaje que emerge de este recurso.<sup>6</sup>

Como parte de la conformación sínica de un texto musical, es importante saber y tomar en cuenta consideraciones respecto

<sup>6</sup> Es pertinente aclarar que en la música de concierto que no posee palabra, una construcción compositiva como la metáfora se puede dar debido a que el proceso de comparación también es aplicable hacia los sonidos y sucede entre unidades del lenguaje musical como: figuras, motivos, semifrases y frases, sonoridades –como los acordes–, cadencias y secciones; pero también en lo agudo o grave de los sonidos, en la intensidad y en su temporalidad. En las canciones donde interactúan palabra y sonidos musicales, se antoja imprescindible el enfasamiento y desfasamiento de los materiales musicales con el significado de la palabra y construcciones compositivas o figuras realizadas con las mismas palabras.

de cómo empezar un texto o una obra. El inicio de una totalidad u obra musical, puede tener como punto de partida una construcción retórica como la elipsis. Esto puede estar trazado por alguno de los parámetros musicales o uno en combinación con otro. Langer presupone como reacción inicial un plano volitivo y emocional del emisor musical puesto que en sí misma, la elipsis se caracteriza por la omisión, interrupción o truncamiento de algo.<sup>7</sup> De esta construcción razonada se deriva la posibilidad de discurso que potencialmente se puede desplegar también con alguno o algunos de los parámetros a la mano, tanto en lo musical como en lo poético.<sup>8</sup> La idea musical u objeto se imagina a través de una construcción inicial. Al respecto, Bajtin señala que:

Es necesario tener siempre en cuenta lo siguiente: la reacción emocional y volitiva es inseparable de su objeto y de su imagen, es decir siempre es objetual-imaginaria y, por otra parte, tampoco el objeto aparece dado en su objetualidad pura e indiferente: ya por el mismo hecho de comenzar a hablar de un objeto, yo le he prestado atención, lo he separado y simplemente lo he vivido, ya he ocupado con respecto a él una posición emocional y volitiva, he desarrollado una orientación axiológica; en este sentido, la reac-

<sup>7</sup> Interrumpir es una acción que suscita un cambio, normalmente de algo que es continuo; todo cambio o frustración de expectativa no pasa desapercibido. El “afecto”, como Deleuze lo plantea, es el ámbito del sujeto sensible al arte, es decir, del sujeto que caracteriza esa diferencia o ese proceso suscitado en el paso de un estado de ánimo a otro.

<sup>8</sup> Los elementos del discurso musical pueden equipararse a lo que en los tratados de teoría musical se les denomina como parámetros musicales, peor aquí los he denominado como materiales: ritmo, tono, tiempo, espacio, timbre, duración, entre otros. Estos elementos no se echan a andar solos, se requiere de la participación volitiva y emotiva del emisor musical, por ello se recuperan dos elementos del arte del discurso poético fundamentales: objeto e imagen.

ción emocional y volitiva del autor se expresa en la propia elección del tema y del argumento (1994: 17).

La reacción emocional pareciera ser algo que, por su naturalidad, habría de pasar por desapercibida, pues disponerse a hacer algo es suficiente. Pero no es así. Aunque implica la voluntad, hay algo más. Es una fase del fenómeno de la invención donde el estado afectivo es fundamentalmente la sustancia, pues al querer decir algo, al comunicar una idea, el transcurso de un estado inicial a uno final ha pasado por cada parte del cuerpo; es decir, lo puede sintetizar, no es una razón indiferente para el enunciador porque tiene un posicionamiento ante ello. Por lo tanto, considero que rebasa la voluntad. En el arte, decir algo no solo es la voluntad de pensar, también participa el cuerpo en su conjunto, el cuerpo de un individuo que es parte de un todo como una sociedad.<sup>9</sup>

Un sentimiento como algo intencionado no es algo separado de la mente, surge en el cuerpo y es algo que se gesta ahí. Por eso, se puede decir que los razonamientos lógicos no tienen la exclusividad de su origen en la mente expulsando del cuerpo a los sentimientos como algo intencionado y pensado. Esta separación de procesos conscientes e inconscientes, propios de la mente humana, no conduce a dimensionar de mejor manera al texto musical.<sup>10</sup>

<sup>9</sup> Respecto del cuerpo, Foucault señala que: “en toda sociedad, el cuerpo queda prendido en el interior de poderes muy ceñidos, que le imponen coacciones, interdicciones u obligaciones” (2003: 125). Es mediante el cuerpo que vivimos con suficiente aproximación nociones como espacio, tiempo y movimiento. En el arte, mediante el cuerpo se da el dominio de la espacialidad, temporalidad y movimiento.

<sup>10</sup> Por ello, es necesario que la especulación teórica sobre el texto musical también vaya dirigida a pensar en la emoción, a entender que el signo dirige y caracteriza el efecto capaz de representar el plano emotivo del sujeto creativo y no solo a pensar en la estructura como la lógica de organización de componentes.

Langer tiene otros pensamientos igual de sugerentes, como las analogías que hace con otros saberes como la lengua:

[...] cuando tenemos un pensamiento discursivo que expresar, en un idioma que hablamos con fluidez, forjamos nuestra proposición sin pensar en el sujeto y el predicado y, sin embargo, nuestra comunicación fluirá por algún canal sintáctico delineable, con el cual mantiene una relación de dependencia aun las construcciones más complicadas (1967: 119).

Langer despliega una noción interesante de lenguaje con arraigo en la dimensión sintáctica de un proceso de semiosis. Hace referencia al discurso, a unidades de la lengua y al factor comunicacional. Es decir, eleva la categoría de “pensamiento discursivo” como atributo necesario para poder llevar a cabo la producción de los elementos del lenguaje, asumiendo que el flujo comunicacional, incluso, se da por alguna ruta sintáctica que puede ser trazada o delineada (aunque dicha ruta de construcción con los materiales y que cobra sentido, no es caracterizada). Sin embargo, en la hechura de las construcciones retóricas, un sujeto creativo se posiciona en el proceso de delinear las rutas de comunicación basadas en el pensamiento discursivo que articula al estado afectivo con las construcciones razonadas.

Esta cualidad discursiva es vital para el compositor al disponer las estructuras sonoras en movimiento y sobre todo para no caer solamente en lógicas de entarimados, órdenes y acomodos. Podrían conducirse por algún canal sintáctico si esta categoría de pensamiento discursivo no se elevase sobre los otros elementos, pero sería semejante a echarse a andar por caminos sin rumbo alguno. Una idea musical, al igual que en una proposición, es delineada a través del pensamiento discursivo; el oído configura la geometría de las unidades musicales independientemente del orden de las

estructuras. Es con base en el discurso que se caracteriza el efecto comunicacional entre razonamiento y estado afectivo. Sobre el proceso de creación musical, Langer apunta:

El gran momento de la creación es el reconocimiento de la matriz, pues en ellas descansan todos los motivos de la obra específica; no todos los temas... sino las tendencias de la pieza, la necesidad de disonancias y consonancias, la novedad y la repetición, la longitud de las frases y la medida de las cadencias (1967: 118).

Este asunto de una matriz musical alude a aquello con lo que se le da forma a algo y que, en este caso en concreto, se trata de procesos de enunciación textual con base en categorías de pensamiento discursivo musical; es decir, esquemas que permiten pensar una noción ampliada de lenguaje y de texto musical.

Al seguir con la perspectiva de Langer, “las tendencias de una pieza”, “la imaginación inicial”, “la idea total” o “forma dominante”, “el flujo temporal ilusorio” desplegado en un texto musical son conceptos finamente sugeridos, pero la tarea pendiente es dimensionar estos conceptos en casos musicales concretos, es decir, en textos musicales donde se advierte que, pueden estar implicados estos constructos. Sin duda, estos conceptos son reflexiones profundas sobre la conformación sínica de un texto musical. Debido a ello, vale la pena definir el modelo de estudio o camino que ha de conducir la reflexión de estos conceptos y, de ser necesario, incluir las aportaciones de otros autores.

Reconocer la obra de arte como unidad depende de los esquemas de pensamiento con los que se cuenten. Los filósofos y críticos del arte adscritos a la línea de la presencia se distinguen por su preocupación de hacer total la existencia de la obra en el mundo y operan teorías fenomenológicas; tal es el caso de Husserl, Sartre, Merleau-Ponty y el pragmatismo americano de Mc. Luhan y

Marcuse. La línea de la ausencia que consiste en olvidar el mundo y favorecer una idea del actuar por el actuar se distingue por representantes de la filosofía francesa como Foucault, Deleuze y Julia Kristeva, entre otros.

Hay quien afirma que no habría por qué separar estas dos líneas o modelos de reflexión. Por su parte, Renato Barilli, filósofo y crítico del arte, plantea a la semiótica y al estructuralismo como una combinación de elementos tendientes hacia una síntesis de las dos grandes líneas para explicar el arte; es decir, de la presencia y la ausencia. Barilli arguye que tanto el estructuralismo como las disciplinas semióticas tienen reservado dicho papel. La observación y vivencia, en acción o en movimiento, tanto del modelo de la presencia como de la ausencia se da en mayor o menor medida (con acierto o desacuerdo) en las experiencias creativas, aunque no se limita solo a ellas. Calabresse al respecto de Barilli menciona:

Aunque en general el filón estructuralista-semiótico está proyectado hacia el modelo de la ausencia, Barilli afirma que está doblemente orientado; hacia la presencia cuando está interesado en los problemas del significado (y por lo tanto sobre el horizonte también en los problemas del mundo), pero hacia la ausencia cuando se limita a la búsqueda del significante (1997: 117).<sup>11</sup>

<sup>11</sup> La utilización de Calabresse (1997) como fuente secundaria se debe al contenido panorámico e histórico que ofrece acerca de la semiótica. Hace un recuento de los diferentes momentos por los que ha pasado esta disciplina y hace posible una descripción acorde a los intereses de este artículo, es decir, a consideraciones sobre el arte musical como un lenguaje y sus posibilidades de comunicar. Consideraciones que con frecuencia pasan desapercibidas en los textos musicales a pesar de que la música es un arte y emplea las dimensiones del signo para representar a los materiales sonoros, las ideas y afectos del sujeto.

Entonces, ¿qué contiene este asunto para entender el arte desde esta doble orientación? Implica los problemas del significado y es necesario para comprender que una obra de arte es configurada y terminada por relaciones multilaterales, es decir, que posee material, contenido y forma; para conocer sobre la obra, se hace énfasis en el modelo de la presencia. Nos encontraríamos ante la elección (casi al azar) de dirigir la atención hacia alguno de los lados o extremos de la obra. Por lo regular, hacia el lado del contenido. Pero estas tres dimensiones forman parte de la obra de arte e incluso dependen una de la otra, como bien señala Bajtin:

A esa realidad del conocimiento y de la acción ética, reconocida y valorada, que forma parte del objeto estético, y está sometida en él a una unificación intuitiva determinada, a individualización, concreción, aislamiento y conclusión, es decir, a una elaboración artística multilateral con la ayuda de un material determinado, la llamamos [...] contenido de la obra (1978: 73).

Por ello, habría que distinguir entre conocer y formar la obra de arte. Al conocer sobre una obra de arte se hacen abstracciones en algún aspecto del contenido, de la forma o del material. Dar forma a una obra, configurarla o componerla, es el proceso que se busca caracterizar en este trabajo, donde se ha planteado lo insoslayable que resulta el papel que juega el discurso como articulador de la construcción razonada y los estados afectivos. La doble orientación que Barilli plantea es en este último sentido; es decir, hacia el proceso que configura la obra de arte (texto) y hacia la elección fundamentada (y no aleatoria) conforme al tipo de arte para hacer un reconocimiento del contexto de la obra.<sup>12</sup>

<sup>12</sup> Es decir, no cualquier cosa elegida, de alguna de las dimensiones ya sea material, forma o contenido, significa que hará presente en el mundo a una obra de

No obstante, tanto en la poética como en la música, es lógico que para ubicar o contextualizar algo como una pieza de música o un poema, antes tuvieron que haber sido compuestos. Por ello, hacemos énfasis en la dimensión del texto, como lo plantea Paz Gago: “La experiencia del lector de un poema comporta la reviviscencia del proceso de enunciación, no del instante y las circunstancias de la creación, que es indiferente, puesto que no se trata de una perspectiva genotextual sino textual” (1999: 120).

Al respecto de las unidades de lenguaje y su diferenciación por la susceptibilidad de relacionarse entre ellas mismas (como texto), como lo plantea Paz Gago, o con situaciones externas a la enunciación (determinados contextos), como lo plantean las disciplinas de las ciencias sociales, Teun van Dijk hace la siguiente reflexión:

[...] tan pronto como llegamos a una explicación pragmática de las estructuras CONTEXTUALES, tales como conocimiento y creencias, intenciones, acciones, etc., ¿por qué necesitamos todavía un nivel específico discursivo de análisis, y no solo una descripción de ORACIONES-EN-EL CONTEXTO? [...] las macro-reglas no operan en los contenidos de la creencia/conocimiento de los hablantes, sino en las secuencias de frases o proposiciones. A este respecto mantenemos una distinción entre reglas y restricciones gramaticales o lógicas, por una parte, y estrategias, procesos u operaciones cognoscitivos, por otra (1980: 323-324).

De la reflexión de Van Dijk, se advierte que macro-regla es aquello que deriva del mismo texto, es decir, el autor hace referencia a la organización del discurso en unidades teóricas que van

---

arte. Dependiendo de lo que significa hacer presente a una obra en el mundo, resultará la elección. De cualquier forma, si una obra de arte tiene de las tres dimensiones, lo interesante sería abordar las tres en justa medida.

enmarcando cada vez más a las unidades aisladas. Asegura que una frase no es el resultado de unidades locales aisladas sino la resultante en conjunto hasta organizar la totalidad del discurso. Este trabajo converge con Van Dijk en esta noción de lenguaje, discurso y texto artístico, pues es una manera de aproximarse al proceso de la invención sin soslayar los procesos cognitivos que cualquier construcción razonada supone, pero con especial atención a las restricciones gramaticales o lógicas del lenguaje musical. No habría por qué confundir el mapa con el territorio. Una estrategia puede orientar tal y como lo hace un mapa, pero en el territorio se dan los pasos a manera de secuencias, uno tras otro, se sortean obstáculos, partes altas, partes bajas y en general diferentes características de la superficie. En la invención musical las unidades no se presentan de manera aislada, sino que se despliegan en secuencias y acomodos que se referencian unas a las otras y estas unidades o estructuras generan su contexto. Es decir, un contexto de lenguaje con el cual se intenta decir algo. En efecto, ese contexto de lenguaje y las maneras en que se referencian las unidades convergen en una práctica comunicativa y no podrían trascender hacia este factor comunicacional si solo el contexto de lenguaje surge de acomodos u órdenes que son producto de la lógica de un determinado sistema musical sin el menor componente sensorial y afectivo del que enuncia.

Hacer presente a una obra sería un proceso más para conocer sobre el arte, pero no tanto para formar una obra de arte; sigamos en el tenor de la conformación sínica del texto musical. Para tal fin, seguimos presentando los conceptos y elementos de esa primitiva matriz musical langeriana, desde el modelo de la ausencia.

La consecución de la unidad formal como un todo o “idea total” o “forma dominante”, como dice Langer, consiste de relaciones multilaterales representadas por el signo y contenidas en un texto. Esta noción de texto como un todo orgánico del significante que cobra organicidad, a pesar de tender hacia un todo, se inicia

tomando una parte del todo. Es decir, para conformar esa parte de los asuntos que atañen al emisor en un intrincado sígnico, el pensamiento musical toma un componente que le permite hacer variadas relaciones y procesos textuales con respecto a otros componentes de una idea musical. Es decir, toma algo para hacerlo real. Lo dado es configurado por el sujeto, la realidad se está dando y, por tanto, el todo es inasible para una totalidad que es la obra de arte, es decir lo dado.

Julia Kristeva, define que, en efecto, es propio entender mejor a una semiótica de la productividad que a una semiótica de la comunicación. La razón de esto se debe a que al introducir el aspecto de la productividad no se trata tan solo de una semiótica en sí misma, sino aquella de una relación con el mundo práctico (economía, sociedad, mercado, cultura, etcétera). Entonces, se deja notar un carácter dinámico de semiótica, lo cual es posible en el trabajo kristeviano gracias a la idea de “práctica significante”.<sup>13</sup> Es decir, los significados cobran sentido y lo que se va a expresar sucede una vez que se sitúa a la interrelación de signos en relación con lo que le punge al emisor, que lo conduce a la productividad.

No obstante, esta práctica significante (entendida como espacios de significación para el sujeto creativo y no solo como interrelaciones de signos y entarimados de estructuras, sino como proceso de semiosis completo) tiende a la significancia, pero es necesario aceptar, que el soporte donde entra el sujeto a estos espacios de significación es el texto musical. Entonces texto, sujeto creativo y significancia, son elementos unidos, valga el pleonasio, unidos o contenidos y depositados en el texto. Así pues, el proceso de formar

<sup>13</sup> En este artículo, lo que actúa como signo se considera como significante, a lo que el signo alude se considera como significado. En este sentido, lo que está en lugar del parámetro de la intensidad del sonido es un significante. A lo que pueda hacer alusión un sonido de intensidad fuerte (*forte*) sería un posible significado.

o de crear una obra de arte se da en la ruta del texto, bajo una noción ampliada de lo que se configura como tal.

Este rasgo práctico de la semiótica de la producción kristeviana no limita la conciencia de los significados, no obstante, pone el dedo en el renglón justo, es decir, en la actividad productiva y práctica de generar interrelaciones con los signos. Solo que no se trata de una producción por la producción sino que, en medio del uso de los significantes y el sujeto, se encuentran las posibilidades de significados.<sup>14</sup>

En este sentido, Kristeva señala que “en el texto la significancia y sus tipos, tendrá pues que atravesar el significante en el sujeto y el signo, así como la organización gramatical del discurso, para llegar a esa zona donde se reúnen los gérmenes de lo que significará en presencia de la lengua” (1978: 9-10). Es decir, una causa que puede tener sentido para el enunciador se convertirá en geometrías sonoras para plasmar a través de diferentes formas de la imaginación. Estas formas de la imaginación organizan el discurso referenciándose unas con otras y caracterizan no solo la lógica sino la dimensión emotiva de un sujeto creativo. Según la causa del enunciador, serán los tipos y caracterización de las referencias entre unidades de lenguaje o geometrías sonoras. Es semejante a como sucede cuando convergemos con el efecto de un hipérbaton. Producto de este recurso componencial, se genera (no necesariamente el mismo) un espacio de metalenguaje.

Aunque a lo largo de este trabajo se ha planteado la fuerza inventiva de la filosofía como algo que articula saberes distintos a través de los conceptos (lo cual sigo sosteniendo desde un horizonte teórico), se puede advertir que el fenómeno de la invención musical participa de un horizonte práctico que se vislumbra desde la

<sup>14</sup> En este artículo, el uso de la palabra “significancia” alude a estas posibilidades de significados.

acción de escribir; así como se escriben las divagaciones filosóficas. Pero, evidentemente, estos textos no responden a las mismas caracterizaciones de los materiales. Deleuze afirma que la filosofía es una disciplina como otras tantas que existen, pero piensa que es la que consiste en fabricar conceptos. Es igual de creativa e inventiva como las matemáticas, el cine, la pintura, pero éstas no necesitan de la filosofía para reflexionar sobre cada una de ellas. La filosofía, según Deleuze, tiene su propio contenido al igual que otras disciplinas. Este pensador plantea que la música, no es precisamente un desplegado de conceptos; sino que se vale de su material (y contenido) y se despliega en “bloques” de sonido, silencio, articulación, intensidad y agógica. Es decir, bloques con estas características que se despliegan en el tiempo. Dentro de estos bloques que, como otras artes temporales, también se articulan con base en el movimiento-duración, vemos que hay en los pasajes musicales patrones que enmarcan diseños del tono y del ritmo que se pueden corresponder unos a otros dependiendo del tejido, sea a varias voces o cuando una voz es acompañada o cuando las voces o partes van en simultaneidad de forma isorrítmica y movimiento melódico paralelo. Los patrones son de suma relevancia, pues generan la propia organización de unidades, su propia sintaxis.

Aunque en presencia de la lengua las unidades musicales despliegan desinhibidamente su propio contenido, al igual que la lengua, éstas poseen una lógica componencial y son igualmente susceptibles para impregnarse de discurso. No obstante, el diseño de un pasaje musical o de un bloque más elaborado tiene dos caras, una es la causa o argumento que Deleuze llama como “necesidad” y que Bajtin puede llamar “contenido”; la otra serían las estrategias para tratar con el propio material y forma de la música que permita pensar y plasmar la necesidad o contenido. En este extremo de la parte pensada o de estrategias es importante mostrar apertura y saber escuchar sin prejuicio los materiales. Es una fase para interiori-

zar auditivamente el moldeamiento de los materiales y contemplar direcciones o rumbos (forma) que puede coger para ir tomando las decisiones que encajen mejor con la necesidad.

Ahora bien, tomando en cuenta que la escena natural para cada bloque es el tiempo, parte de estas estrategias son las que corresponden al arte de discurrir. Es decir, la unión de bloques o pasajes musicales que pueden caracterizarse en función de recursos retóricos que llegan a realzar el discurso y la noción de lenguaje, pues esto es algo cercano a la emotividad humana alcanzada debido al diálogo, la expectativa, la adherencia y demás espacios generados por la fuerza del discurso.

Vemos en Deleuze una arraigada noción del modelo de la ausencia a la que hace mención Barilli, es decir, de una tendencia a explicar la obra de arte inclinada al significante más que al significado; tanto así, que apela a los contenidos de cada disciplina y defiende que esa es la manera de tener una idea (o de producir, para usar los términos kristevianos); es decir, es una manera de reafirmar que los planteamientos generales son improbables o simplemente que no se puede tener ideas en general. Deleuze defiende que cada quien tiene una idea en función de los conocimientos técnicos que posee, mismos que hacen de la idea un fenómeno no solo potencial, sino comprometido con el ámbito de indagación del mismo. Rechaza que una obra de arte tenga información y comunicación o que estos dos factores tengan algo que ver con la obra de arte; quizá porque esto pareciera ser una alusión general, ya que acude o converge en aspectos que no son generales sino esquemas subyacentes que en determinado momento pueden tener algo de comunicación desde las diferentes disciplinas creativas; es decir, independientemente de la disciplina (ya sea que haga invenciones de movimiento duración, invenciones de líneas-colores, o invenciones de sonido-tiempo) se comunican entre si. Solo que si todas las disciplinas se comunican entre si, esto no se desprende

nunca por sí mismo, sino en lo que está comprometido en cualquier disciplina creadora, es decir, la constitución de los espacio-tiempo (Ver Deleuze, 1987).

Por ejemplo, en la composición de música, después de la sintaxis lograda para intrincar los elementos constitutivos de una frase o motivo (u oración, en términos de la lengua), una vez escuchada y terminada, ¿en qué momento se genera la semántica si lo que se aglutina en esas sucesiones sonoras es precisamente eso, es decir, sonido? En términos de sonidos, si éstos no poseen el significado de una palabra –como para escoger otra que nos remita a lo mismo pero, dicho de otra manera– y que esto a su vez, abra en ese momento a la obra hacia el mundo, entonces ¿el compositor qué escoge y de dónde? Del régimen del sonido, de su maleabilidad para relacionarse con otros sonidos próximos generando unidades y geometrías que desinhibidamente forman discurso en franco acto comunicacional. Barthes, respecto de los elementos del texto y de la caracterización de este factor comunicacional que se puede llamar significancia señala que ésta “es un régimen, ciertamente, pero no se cierra jamás sobre un significado, y donde el sujeto, cuando escucha, habla, escribe e incluso al nivel de su texto interior, va siempre de significante en significante, a través del sentido, sin cerrarlo jamás” (1985: 217). Lo que se quiere decir no se limita a un solo y único significado porque depende de una audiencia, de un receptor y también de las capacidades de éste para construir significado de un mensaje escurridizo como es el mensaje musical. La significancia, pues, remite a posibilidades de significado y, por tanto, a la interpretación. Pero sin duda una obra de arte recoge imaginarios y universales tanto del individuo como del sujeto colectivo.

Volviendo al ejemplo de la metáfora sucede que de lo literal de las unidades entramadas se desprende un segundo sentido. Roland Barthes, en su *Introducción al Análisis de los Relatos* (1999), habla

de un “más allá de la frase” refiriéndose a lo que tiene como ámbito no solo la frase, sino al discurso; además, hace notar que éste tiene organización y su propia gramática y que por esta organización aparece como el mensaje de otra lengua.

Delineando esa otra lengua (bajo el entendido que buscamos acercarnos a procesos creativos de obra artística que no dejen fuera el plano emotivo) esto evoca al uso, a la coordinación entre las frases y correspondencia entre las demás unidades que conformen discurso. También se puede expresar esta idea de segunda lengua en los términos de metamorfosis a los que hace alusión la Retórica. Es decir, todo ese repertorio figural y no solo literal para el uso del lenguaje que hace posible la organización del discurso, los cambios de sentido, el paralelismo, en suma las transformaciones que ponen en coordinación los materiales de manera sintáctica, los cuales, una vez realizada, quedan condensados en un sistema secundario de entendimiento o una doble articulación del lenguaje. De esta manera, se abre un campo de significancia, que en principio está dada por sus propios constituyentes; es decir, si una metamorfosis del lenguaje tal o una doble articulación se realiza es, en correspondencia con las unidades mismas y cobra significancia dependiendo de la jerarquía respecto de las otras. Al respecto, Pozuelo Yvancos señala que el “significado de un elemento es el lugar que ocupa en sus relaciones opositivas con los otros elementos dentro del sistema del que forma parte” (1994: 11). Esto es comprensible, porque las ideas no son potenciales en general, son potencialmente pero comprometidas y es debido a las particularidades que se conocen por lo que se realizan. No obstante, para emprender este uso del lenguaje una causa es de vital importancia, pues en función de ésta se vuelve relevante la sintaxis. La causa puede verse reflejada en el uso intencionado de todo el repertorio sintáctico de tal suerte que podríamos decir que los asuntos del significado o de la semántica están desde un principio,

desde que el creador inicia, pero dependen del uso propio de la sintaxis para dar el paso a un sistema secundario de entendimiento o para escribir (sonorizar) con claridad dicha causa.

De manera semejante a como se emplean las unidades de la lengua, sucede en la composición musical para expresar una idea en el amplio sentido de la palabra. Es decir, se escriben y se leen las unidades musicales y se encadenan para cobrar una lógica sintáctica. Las unidades musicales se desenvuelven desinhibidamente en sus propios diseños. Y es esta desinhibición que no nota la presencia de la lengua la que conduce a explorar más la geometría de las estructuras que hace abundante la concepción matérica en los tratados musicales de contrapunto, armonía, formas y análisis musical. Posteriormente este sentido científico (que muchas veces se centra en la lógica de uno de los parámetros o materiales de la música como es el tono) se traslada hacia el estudio de la composición musical; ignorando muchas veces la cualidad discursiva de la composición.

A manera de conclusión, se pudo notar que, en los esquemas generales producto de la filosofía, el reconocimiento de elementos que propician invenciones a detalle son lúcidamente abordados desde esta disciplina, es decir, desde la fabricación conceptual, pero la música no es solo un desplegado de conceptos sino geometrías sonoras en movimiento y sobre el escenario del tiempo. Por otro lado, en cuanto al aspecto componencial de la música como un lenguaje, se pudieron notar parcializaciones derivadas de la noción estructuralista del lenguaje que ofrecen idea de la construcción de los detalles. El estructuralismo no fue un asunto deleznable y tampoco lo es para este trabajo debido a que ofrece un acercamiento a la configuración del texto tomando en cuenta sus particularidades como lenguaje. Esto permeó y sigue permeando en los tratados musicales que abordan los elementos de lenguaje musical, pero dejando ver en la mayoría de las veces, una tendencia a cerrar cada

vez más el concepto de estructura, es decir, prescribiendo que una parte del todo, es solo ella, capaz de estructurar algo y de decir algo, sin saber muchas veces lo que se intenta decir, matizando este vacío y cayendo en la idea de producción por producción sin incluir el factor comunicacional acorde a lo que el arte musical históricamente ha expresado: estados afectivos.

En el sentido de propuestas comprometidas con el ámbito de indagación de los significados de la música, pero desde el sonido mismo, Hernández señala que:

[...] no tiene mucho sentido estudiar la dimensión cognitiva o el texto musical sin entender que la música vehicula unas relaciones de poder con efectos reales para la gente, al igual que no tiene sentido hablar del papel de la música en la sociedad sin entender de qué manera el sonido concreto y su historia se articulan con un oyente particular situado histórica y culturalmente. [...] La tarea que queda pendiente es demostrar la viabilidad de esta empresa a través de investigaciones y estudios sobre significación musical en casos concretos (Hernández, 2012: 71).

Así pues, conceptos derivados de la filosofía, mayor conciencia sobre los signos que revela la semiótica como ciencia de los mismos, recursos literarios tanto de la retórica y la poética, son asuntos que pueden ampliar y potenciar el pensamiento discursivo del enunciador musical que configura un texto musical a través de signos. Dejo aquí entonces, un esfuerzo de dotar de calidad de lenguaje al enunciador musical, pues los elementos antes mencionados amplían la noción de signo y de texto musical para vehicular los imaginarios individuales y colectivos que surten efecto en determinadas audiencias. Por el hecho de ser aspectos que provienen de diferentes disciplinas, el lugar donde se intersecan para afirmar que precisamente son asuntos propios del texto musical es la parti-

tura. La intersección se da en la práctica comunicativa de los significados montados sobre el sonido y por el emisor en una pauta, en una partitura. En este espacio se da el factor comunicacional, en el tratar de decir algo para alguien y que tanto el que enuncia como el que recibe, puedan en determinado momento construir significados con base en sus competencias para asociar el mensaje musical con los imaginarios individuales y colectivos. Se precisa, pues, del encuentro con las geometrías sonoras en movimiento plasmadas en una partitura o texto musical que convergen en el signo que vehicula esquemas de pensamiento, retóricas, noción de lenguaje ampliada y práctica de comunicación.

## Bibliografía

- Bajtin, Mijail, 1978, *Teoría y estética de la novela*, Helena S. Kriukova y Vicente Cascarra (trad.), Taurus, España.
- \_\_\_\_\_, 1994, *Autor y héroe*, Desiderio Navarro (trad.), Criterios, La Habana, núm. 31, enero-junio, pp. 109-130. Disponible en: <https://biblat.unam.mx/es/revista/criterios-la-habana>
- Barthes Roland, 1985, *El grano de la voz*, Siglo xxi, México.
- Barthes, Roland, *et. al.*, 1999, *Ánalysis Estructural del Relato*, Ediciones Coyoacán, México.
- Bergson, Henry, 1990, *Cours de psychologie et métaphysique, vol. I et II*, Preses Universitaries de France, París.
- Calabresse, Omar, 1997, *El lenguaje del arte*, Ediciones Paidos, España.
- Deleuze, Gilles, 1987, ¿Qué es el acto de creación? Conferencia en la Femis (Escuela Superior de Oficios de Imagen y So-

- nido)*, París. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzceyu7Ks>
- \_\_\_\_\_, 2005, *¿Qué es la filosofía?*, Thomas Kauf (trad.), Anagrama, Barcelona.
- Foucault, Michel, 2002, *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Aurelio Garzón del Camino (trad.), Siglo Veintiuno, Argentina.
- Hernández, Oscar, 2012, “La semiótica musical como herramienta para el estudio social de la música”, *Cuadernos de música, artes visuales y artes escénicas*, vol. 7, núm. 1, pp. 38-77. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2970/297023537003.pdf>
- Kristeva, Julia, 1998, *Semiótica 1*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- Langer, Susanne, 1962, *Esquemas filosóficos*. Editorial Nova, Buenos Aires.
- \_\_\_\_\_, 1967, *Sentimiento y forma: una teoría del arte desarrollada a partir de una Nueva clave de la Filosofía*, Mario Cárdenas y Luis Octavio Hernández (trad.), Centro de estudios filosóficos, Universidad Nacional Autónoma de México, México.
- López Cano, Rubén, 2007, *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música. Notas para un manual de usuario*, Texto didáctico. Disponible en: [www.lopezcano.net](http://www.lopezcano.net)
- Meyer, Leonard, 1956, *Emotion and meaning in music*, University of Chicago Press, Chicago.
- Paz Gago, José María, 1999, *La recepción del poema. Pragmática del texto poético*, Edition Reichenberger, España. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=597328>
- Pozuelo Yvancos, José María, 1994, “La teoría literaria en el siglo xx”, en Villanueva (coord.), *Curso de teoría de la literatura*, Taurus, Madrid.

Van Dijk, Teun A., 1980, *Texto y contexto (semántica y pragmática del discurso)*, Juan Domingo Moyano (trad.), Ediciones Cátedra, Madrid.